

# 论莎士比亚喜剧的狂欢性

胡志毅

-



[点击下载浏览该文件 2006115175919953](#)

喜剧是从狂欢游行发展而来的。喜剧一词 Comedy，在希腊文中作 Komoidia，意思是“狂欢歌舞剧”。古希腊农民在酒神祭祀时化装成鸟兽，举行狂欢游行，酒神给他的崇拜者带来了狂热的自我解脱和欢乐，这种自我解脱和欢乐对喜剧来说是至关重要的。美国戏剧理论家莫理斯·瓦伦赛指出：“喜剧”一词显然是从狂欢演变而来的。各种推测表明，这一戏剧形式，起始于酒神节里那些身携男性生殖器样东西的狂欢者行列。(1) 不仅古希腊戏剧中的羊人剧、阿提卡喜剧和滑稽剧都具有狂欢意味，中世纪的笑剧和滑稽剧也具有狂欢的因素。莎士比亚喜剧继承了古希腊喜剧和中世纪的笑剧，体现出明显的狂欢性。

巴赫金认为喜剧是从狂欢发展而来的，他在《拉伯雷研究》中，在论述拉伯雷的狂欢化的同时，也谈到了莎士比亚戏剧的狂欢性，但是却没有深入地展开。(2) 尽管在后来为该书所写的补充与修改中，较多地谈到了莎士比亚，但基本上谈的是悲剧而不是喜剧。而在莎士比亚的喜剧中，确实存在着巴赫金所提出的“狂欢性”，如他的《错误的喜剧》、《驯悍记》、《维洛那二绅士》、《爱的徒劳》、《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《无事生非》、《温莎的风流娘儿们》、《皆大欢喜》、《第十二夜》、《终成眷属》、《一报还一报》等都具有狂欢节所特有的婚礼、乔装、恶作剧等，使得莎士比亚喜剧具有强烈的民间节庆的狂欢性。

一、爱情与婚礼：喜剧狂欢的中心

莎士比亚的喜剧，像悲剧一样，有相当一部分都是根据传奇和故事改编的，但是喜剧更具有民间的色彩。《皆大欢喜》是根据 16 世纪英国作家托马

斯·罗奇用散文写的牧歌传奇《罗瑟琳》写的，因此《皆大欢喜》属于牧歌文学或田园文学这个类型。《第十二夜》和《无事生非》都是根据域外传奇改编的。这些民间传奇改编的喜剧，爱情是其表现的永恒的主题，而最终以婚礼作为狂欢的中心。英国莎评家考格希尔（Nevill Coghill）说：随着莎士比亚喜剧写作日渐成熟，他的爱情主题也日渐增加。可以说他终于明白喜剧的中心是爱情。正如他的悲剧以许多人的死亡作为结局，他的喜剧也以许多人结婚为结局。（3）爱情是人类的永恒的主题，在悲剧的世界里，爱情导致毁灭，在喜剧的世界里爱情最终指向婚礼。在世界戏剧史上，没有一位作家能像莎士比亚那样对爱情有着如此深刻的理解，如此热烈的赞美，也没有一位戏剧家能将婚礼表现得如此令人心醉神迷，如此具有狂欢意味。在莎士比亚的喜剧中，几乎都是以爱情作为题材，而且几乎都是以婚礼作为结尾。

在《维洛那二绅士》中，绅士普洛丢斯爱上了朱丽娅，另一位绅士凡伦丁取笑他，说“恋爱，没了人的聪明，使人变为愚蠢”。也就是说，恋爱的人智力往往处于最底下的状态。但是，凡伦丁自己也不知不觉地堕入爱河，爱上了西尔维亚小姐。他对普洛丢斯说，我正在忏悔“自己从前对于爱情的轻视，它的至高无上的威权，正在用痛苦的绝食，忏悔的呻吟、夜晚的哭泣和白昼的叹息惩罚着我”。最后他们约定一起结婚，凡伦丁说“我们的婚期就是你们的婚期，大家一块儿欢宴，一块儿居住，一块儿过着快乐的日子”。《仲夏夜之梦》是一出真正的爱情喜剧。有很多莎学学者认为《仲夏夜之梦》就是为了庆祝贵族的婚礼而创作并演出的。在《仲夏夜之梦》中，拉山德和狄米特律斯同样在恋爱赫米亚，赫米亚的父亲要她嫁给狄米特律斯，但赫米亚爱的却是拉山德。公爵最后用“豪华、夸耀和狂欢来举行我们的婚礼”。在《皆大欢喜》中，在这个理想王国中，爱具有一种不可抵抗的魔力，青年男女只要一到了这儿，就立刻堕入爱情之中，如罗瑟琳对奥兰多的爱情，奥列佛和西莉娅一见衷情，小丑试金石与村姑也成亲。第五幕结尾，公爵说：“欢迎，年轻人，你给你的兄弟们送了很好的新婚贺礼来了……现在我们把这种新近得来的尊荣展示搁在脑后，举行起我们乡村的狂欢来吧。奏起来，音乐！你们各位新娘新郎，大家欢天喜地的，跳起舞来呀！”在莎士比亚的喜剧中，惟有《爱的徒劳》的结局是例外的。在这个剧中，莎士比亚表现了一批那瓦国王和他的3个侍臣发誓采用清心寡欲的方式来研究学问。但是却被美丽的法国公主所率领的一群侍

女所迷惑，最终堕入爱河。最后他们表演了一出求爱的戏。俾隆说，“我们的求婚结束得不像一本旧式的戏剧，有情人未成眷属，好好的喜剧缺少一幕团圆的场面”。其实公主只是将这个团圆的场面放置到一年以后去了。

但是问题是，莎士比亚的喜剧，不仅仅表现出狂欢性，而且还具有仪式性。威尔逊·奈特（G.W.Knight）指出，“莎士比亚的戏有的地方演得几乎像宗教仪式一样。即使在他的浪漫喜剧里，也有这方面的明确提示，例如《爱的徒劳》、《第十二夜》以歌唱收场，就是一种程式，《仲夏夜之梦》的结尾有舞蹈，有游行，都是一种仪式。《无事生非》也有一场舞蹈，《皆大欢喜》接近尾声时月下老海门之上场十分重要，批评家是接受呢，是批驳呢，这代表两种不同的倾向。莎氏的丰富多彩的喜剧经常以某种仪式结束。《驯悍记》、

《温莎的风流娘儿们》的仪式则表现为收场时的一番故意的说教，这两出戏本是两篇伦理论文。这两出戏，还有《错误的喜剧》都以宴会结束，有时在舞台上演出，有时在台词里提到”。在他看来莎士比亚的喜剧都是浪漫喜剧。“每一个这样的浪漫故事当然都是一场白日梦，不过梦见的是座天堂，我们也应该把它理解为天堂，演出时就必须带上一种宗教仪式的味道”。（4）巴伯尔（C.L.Barber）从民间风俗和节庆仪式的角度来考察莎士比亚的作品，他在《莎士比亚的节日喜剧》（1959）一书中，解释了6部喜剧作品的构成与地方文化的内在联系。“该书第6章研究《仲夏夜之梦》与中世纪英国盛行‘五月游戏’（May Games）在时间、地点、场景和人物活动程式方面的类似性，使这部名剧在民间风情的实地背景中得到了新的理解”。（5）也就是说，《仲夏夜之梦》与“五月游戏”有着内在的联系。在《第十二夜》中也是如此。所谓“第十二夜”，指的就是1月6日，圣诞节过后的第12天，这天是纪念耶稣显灵的主显节。按照英国的习俗，每逢这天晚上，宫廷中都演出杂剧。这个剧就是供这个时候上演的剧，因此而得名。从这个意义上说，这个剧的演出本身就具有仪式性。在这部喜剧的结尾，公爵说，“假如时辰吉利，我们便可以举行郑重的婚礼”。

巴赫金指出，“宴会、婚礼和婚宴”，并不表示抽象的单纯的结束，而是这种结束总是孕育着新的开始。（6）因此，莎士比亚喜剧的狂欢，不仅表现在爱情与婚礼，也表现在反叛与胜利。诺思罗普·弗莱指出，喜剧的全部主题是主人公阵营对于老一辈社会的反叛及胜利。主人公的胜利，可能形成一个盛

大的狂欢节，象征对社会规范的一次颠倒。（7）在弗莱看来，喜剧是一种春天的神话，它述说英雄的诞生与复活。在喜剧的舞台中年轻人占据着主人公的位置，他们代表着春天、代表着新生力量，因此必然要“反叛”老一代中的腐朽力量，并最终取得胜利，形成盛大的狂欢节。巴赫金把这种反叛称之为“脱冕与加冕的狂欢化”，把颠倒称之为“急剧更替与更新”的“狂欢化激情”，并且认为这是“莎士比亚处世态度的基础”。（8）在《仲夏夜之梦》中，赫米亚的父亲代表着老一代，他要赫米亚嫁给狄米特律斯，如果不从，就要以雅典自古相传的权力，父亲可以随意处置女儿，甚至按照他们的法律，逢到这样的情况，便应当立时处死。但是最后却以婚礼结束。在这里，婚礼不仅表示结束，而且也表示新生。

## 二、乔装与打扮：喜剧

### 狂欢的方式

在莎士比亚喜剧中，乔装与打扮是实现其喜剧意图必不可少的方式。考格希尔指出：“莎氏喜剧中最大的险情是恋爱；其它险情或意外是嫉妒与变心、认错了人，谣传的死亡，离别与重逢、男女乔装和其它一切不大可能的情节；这些情节可以幻想到的，纠缠不清的情节，终因情况好转而大快人心地得到解决。”（9）在这里，“男女乔装”这一“险情和意外”，是构成喜剧情节的一种重要因素。通过乔装与打扮，剧中人物可以更清楚地认识自我与周围人的关系，认识自我所置身的喜剧情境。同时，乔装与打扮作为喜剧的假定性的一种重要方式，能使观众在同情和嘲弄中产生一种狂欢的愉悦。

莎士比亚喜剧中的乔装与打扮有3种类型：第一种类型是男主人公的乔装与打扮；第二种是女主人公的乔装与打扮；第三种是小丑的乔装与打扮。

首先是男主人公的乔装与打扮。在莎士比亚的喜剧中，男主人公往往是推动戏剧情节向前发展的重要契机。如《一报还一报》中的文森修公爵，他故意暂时放弃自己的权力，让表面上持身严谨、摒绝嗜欲的君子——安哲鲁代理他治理维也纳。他化装成一个僧侣“微服私访”，一方面“要默察他的治绩”；一方面“在各处巡回察”。他在巡访的过程中发现摄政大人安哲鲁原来是个“淫贼、伪君子、一个蹂躏女性的家伙”。于是假扮教士的公爵“将计就计”。他不仅从死牢中救出了仅仅和一个姑娘私通就要判刑的小伙子克劳狄奥，而且还让被安哲鲁遗弃的玛利安娜，代替伊莎贝拉去和安哲鲁幽会。当公

爵回到维也纳以后，再度扮演教士，当众揭穿了安哲鲁的阴谋，并判安哲鲁娶“始乱而终弃”的玛利安娜为妻，既解决了一起“怨假错案”，又惩罚了一个“负心汉”，喜剧得到了圆满的解决。

其次是女主人公的乔装与打扮。在莎士比亚的喜剧中，女主人公的乔装与打扮更具有戏剧性。这一方面是因为它是根据当时舞台演员的需要来设定的；另一方面是因为在伊丽莎白时代女角都是用男童来扮演的。诺思罗普·弗莱指出，莎士比亚的“喜剧的解决，往往通过女主人公女扮男装来实现，这是我们十分熟悉的”。（10）如《维洛那二绅士》，朱利娅“为了避免轻狂男子的调戏，我要扮成男装”。她得知普洛丢斯欺骗她，有意要考验他的爱情，当普洛丢斯指责她化装时，她说：“我的衣装是这样不成体统，如果为了爱而伪装是可羞的事，你的确是应该害羞！可是比起男人的变换心肠来，女人的变换装束是不算一回事的。”普洛丢斯在朱利娅的诚挚的爱情面前，羞愧无比，终于放弃了见异思迁的念头，与朱利娅举行了庄严的婚礼。在《威尼斯商人》中，鲍西亚的装扮也是具有典范性的。鲍西亚假扮成法官，在法庭一场戏中，充分显示了她的才华、机智和胆识，而后又设置了一个戒指的小插曲，向巴萨尼奥索取订婚的戒指，为最后的喜剧结局增添了新的悬念。

如果说“女扮男装”是莎氏“喜剧的解决”的一种假定方式的话，那么女扮女装——即女主人公化装成另一个女人——则是莎氏喜剧的解决的另一种假定方式。在《无事生非》中，佛罗棱萨少年贵族克劳迪奥爱上了梅西那总督里奥那托的女儿希罗。唐约翰设毒计让希罗的丫环马格泰特穿上希罗的衣裳，隔着女主人公的卧室的窗户跟波拉契奥谈心，同时告诉克劳迪奥，希罗这个姑娘行为很不检点。克劳迪奥亲眼看到这个场景，就在第二天的婚礼上当众羞辱希罗，希罗当场昏死过去。当克劳迪奥明白真相时，里奥那托要他接受一个惩罚：第二天早晨跟希罗的堂妹结婚，这个“堂妹”就是希罗扮演的。

其三是丑角的乔装与打扮。从某种意义上说，丑角是最原始的戏剧演员。丑角的扮演具有滑稽与讽谕的意味。诺思罗普·弗莱指出：“丑角的功能不是推动情节的发展，而是增强欢乐的气氛。”（11）巴赫金也说，小丑和傻瓜“仿佛体现着经常的、固定于日常（即非狂欢节的）生活里的狂欢节因素。”（12）在莎士比亚喜剧中，丑角可以分为两类：一类是小丑，是纯粹的丑角，如《皆大欢喜》中的试金石、《终成眷属》中拉瓦契以及《第十二夜》中的费

斯特等，这些小丑，穿着小丑的服装，说着小丑的语言，一眼便知是丑角；还有一类丑角是类似的丑角，如《温莎的风流娘儿们》中的福斯塔夫和《第十二夜》中的马伏里奥，这些丑角从服饰语言看不出是丑角，但从性格表现来看，却具有丑角的形态。这其中的乔装与打扮，给人以更多的回味。在《温莎的风流娘儿们》中，福斯塔夫看上了培琪大娘，被培琪大娘等一批风流娘儿们捉弄，让他钻进篓内，盖上脏衣服。福德大娘嘱咐两位仆人把这一篓子抬到泰晤士河里，其结果可想而知，福斯塔夫又装成一个巫婆，被人痛打并受到诅咒，最后人们又给他戴上野兽的面具，手持烫人的蜡烛边唱边跳，造成了一个闹剧。就像福斯塔夫自己所说的“我是狂欢之夜的长明烛”。

### 三、环境与氛围：喜剧狂欢的情景

狂欢的仪式需要环境和氛围。莎士比亚的喜剧的环境往往置于世俗生活的场景和绿色的森林中。如《无事生非》、《第十二夜》不仅仅是以贵族宫邸作为环境，而且往往以街道广场和花园森林作为喜剧的环境。在《错误的喜剧》、《驯悍记》、《一报还一报》中是出现了以广场作为喜剧的环境。而《维洛那二绅士》、《仲夏夜之梦》、《皆大欢喜》等则是以森林作为喜剧的环境。富有趣味的是，莎士比亚喜剧的情景，在当时的演出并不是用布景来表现的，而是以演员的对白或简单的道具来说明、提示。

从戏剧本身的场景来说，往往和广场发生关系。在莎士比亚的《错误的喜剧》中，第二幕和第四幕中都出现了广场，大安提福勒斯和小安提福勒斯因为遭受了海难而失散，因为他们俩人是孪生兄弟，因此发生了喜剧性的误会。在《驯悍记》中，第一幕就是广场，追求巴普提斯塔的小女儿的比恩卡的路森修和比恩卡的求婚者葛莱米奥、霍坦西奥都在广场上发表他们对比恩卡的爱慕之情。而在序幕和第一幕的最后一段斯赖、仆甲、小童的对话则点出了这出一出“好戏”。在《一报还一报》中，最后“城门附近的广场”一幕，可以说是一场妇女依莎贝拉、玛丽安娜向公爵申冤的审判变成了婚姻的仪式，公爵用许配的方式来惩罚安哲鲁和玛丽安娜结婚，同时又将“我的一切都是你的，你的一切也都是我的”和依莎贝拉一起“打道回宫”。

在莎士比亚的喜剧中，森林是一种象征，一种原型象征。因为人类就是从森林中出来的。从环境的角度说，狂欢的仪式，最合适产生于森林中。古希腊的酒神祭祀就是产生在森林中。在莎士比亚喜剧中的森林，不像悲剧中森林，

如《麦克白》中的会移动的勃南森林，而是像“古代英国罗宾汉”聚集的场所，如《皆大欢喜》（后来的改编中有直接改名为《森林中的爱情》）；或者是强盗出没但同时又是情人幽会的地方，如《维洛那二绅士》中的“米兰与维洛那之间的森林”。与莎士比亚悲剧中的预言、疯颠、梦魇、预感、异兆、鬼魂、妖异、魔法师等相反，喜剧中充满了仙女、精灵等。而仙女与精灵都是出现在森林中的，如《仲夏夜之梦》中，精灵迫克错滴花汁、颠倒鸳鸯，导致一场森林闹剧，不仅造成两对年轻的男女误会，连仙后提坦尼亚都爱上变成了驴子的织工波顿。

莎士比亚对于森林有着特殊的偏爱，他的故乡就有一片名为亚登的森林。在《皆大欢喜》中的森林，“名义上是在法国，实际上是歇尔乌森林，在那里聚集着一些像‘古代英国罗宾汉’那样的被流放者，而不是罗施（按：即前面所说的托马斯·罗奇）笔下的抽象的自然景色。在这里，冬天的气候极端恶劣。但是，正如一切灾难一样，这种恶劣气候被那些意志坚强、生气勃勃的人们的毅力和乐观精神战胜了。这就是喜剧的实质之所在”。（13）全剧分5幕22场，但是其中有16场是在亚登森林中展开的。在《仲夏夜之梦》中的森林是以一种浪漫的爱情追逐开始的。情人们为了自己的爱情，“情奔”到森林，在五月节以露盟身，采花唱歌。在这里，森林不仅是一种环境，也是一种象征。一种绿色的象征。而正是在这个意义上，弗莱等人将莎士比亚的喜剧称之为“绿色喜剧”。

巴赫金指出，“在文艺复兴时期所有的伟大作品里都能感受到渗透其中的那种狂欢化氛围，民间节日广场的自由旋风”。（14）莎士比亚喜剧具有浓厚的狂欢氛围，这种氛围可以通过各种手段来体现，其中重要的有“戏中戏”，如《仲夏夜之梦》中的手艺人演出的“戏中戏”：《最可悲的喜剧，以及皮拉摩斯和提斯柏的最残酷的死》。另外重要的一种是以恶作剧来体现。恶作剧是一种民间的狂欢方式。在《第十二夜》，玛丽亚等人对马伏里奥的恶剧作，无情地撕下了装腔作势的伪善面具。在《温莎的风流娘儿们》中的“娘儿们”对于福斯塔夫的恶作剧，则更是显示了市井妇女的智慧，和福斯塔夫对金钱和女色的贪欲。

在喜剧中，要造成狂欢的气氛，语言能产生最直接的效果。莫理斯·瓦伦赛指出，狂欢者们面对围观的人群，又是唱，又是叫，满嘴尽是下流而又有一

定分寸的词语。正是这些粗俗的话语，后来发展成对人身的挖苦、奚落……

（15）在莎士比亚的喜剧中，民间语言的运用产生了狂欢化的氛围。在《温莎的风流娘儿们》中，福斯塔夫的吹牛式的民间语言是最具有狂欢性的，如他把培琪大娘和福德大娘，看成是他的“两个国库”，“一个是东印度，一个是西印度，我就在这两地之间开辟我的生财大道”。《威尼斯商人》中，夏洛克在回答为什么“不愿接受三千块钱，而宁愿拿一块腐烂的臭肉”时说，“要是我的屋子里有了耗子，我高兴出一万块钱叫人把它们赶掉，谁管得了我？”“有的人瞧见一头猫就要发脾气，还有人听见人家吹风笛的声音，就忍不住要小便；因为一个人的感情完全受着喜恶的支配，谁也作不了自己的主”。这番话在法庭上说出来，充分展现了他对巴萨尼奥的“久积的仇恨和深刻的反感”，也具有狂欢化的效果。

在莎士比亚的喜剧中，狂欢氛围又往往是通过音乐性来实现的，在《皆大欢喜》中，最后一幕中的童甲、童乙对于春天和爱情的歌唱。在《爱的徒劳》中，结尾的《春之歌》和《冬之歌》就意味着季节的原型转换。在《第十二夜》中，它从音乐开始，又以音乐结束。除了费斯特的歌声之外，还有大量的民谣、小曲、歌唱。

总之，莎士比亚的喜剧之所以能够具有永久的魅力，是和其民间的狂欢性相联系的。但是，我们说莎士比亚喜剧的狂欢性，并不就是说，莎士比亚的喜剧就是狂欢本身。其实真正的狂欢节是“没有演员和观众之分”。就像巴赫金所说的，“舞台会破坏狂欢节（反之亦然，取消了舞台，便破坏了戏剧演出）”。（16）从这个意义上说，狂欢与戏剧是矛盾的。然而，随着后世狂欢因素的消褪，我们反倒从莎士比亚喜剧中保留着的狂欢因素，感受到文艺复兴时期狂欢节的存在。“狂欢节式的世界感受是文艺复兴时期文学的深层基础”

（巴赫金语）。因此我们可以说，当时的狂欢节的现实正是莎士比亚喜剧的源泉所在。

---



(1) (15) 莫理斯·瓦伦赛：《喜剧的起源》，秋荣译，王树昌编：《喜剧理论在当代》新疆人民出版社 1989 年版，第 215 页。

(2) (6) (8) (12) (14) (16) 巴赫金：《拉伯雷研究》，李兆林、夏忠宪等译，河北教育出版社 1998 年版，第 319~320 页，第 327 页，第 319 页，第 9 页，第 319 页，第 8 页。

(3) (9) 考格希尔：《莎士比亚喜剧的基础》，殷宝书译，《莎士比亚评论汇编》（下）中国社会科学出版社 1981 年版，第 265 页，第 265 页。

(4) 威尔逊·奈特：《莎士比亚与宗教仪式》，杨周翰译，《莎士比亚评论汇编》（下）第 413 页。

(5) 叶舒宪编：《神话—原型批评》，陕西师范大学出版社 1987 年版，第 19—28 页。

(7) (10) (11) 诺思罗普·弗莱等：《喜剧：春天的神话》，中国戏剧出版社 1992 年版，第 230 页，第 248 页，第 236 页。

(13) 莫罗佐夫：《论莎士比亚》，朱富阳译，文化艺术出版社 1987 年版，第 128 页。